

论样板戏的回潮现象[①]

陈吉德

作者赐稿

—

摘 要：样板戏的第一种回潮形式是原汁原味地部分或者全部演唱或演出；回潮原因是人们对样板戏的印象过于深刻，样板戏的某些选段有着优美的旋律；这种回潮会促使一些错误观点进一步蔓延，使一些人想起文革的噩梦经历。第二种回潮形式是被改编成影视或文学作品；回潮原因与解构、“戏说”思潮以及经济实用主义观点有关；这种回潮会导致人们对样板戏产生误读，从而模糊了样板戏的真相。第三种回潮形式作为一种流行音乐或者歌曲进入年轻人的视域；回潮原因与样板戏某些选段旋律优美、年轻人的猎奇心理以及文革收藏热有关；这种回潮会在一定程度上消解人的个性。

关键词：样板戏 回潮 形式 原因 影响

文革是中国革命史上的奇观，而样板戏可以说是奇观中的奇观。“八亿人民八台戏”，这恐怕在全世界都是少见的。随着文革的结束，样板戏作为一种奇观一度退出了历史舞台，但在沉静了一段时间之后，又以不同的方式粉墨登场。样板戏的回潮其形式之不同，原因之多样，影响之复杂，非常值得探讨。

—

样板戏是在极端的年代产生的极端的文艺现象，它让人们不但在与“高大全”的共舞中体验到假面舞台式的集体狂欢，而且在“手捧红宝书”的冲动中产生乌托邦式的无穷遐想。然而，就在狂欢停息、遐想消失不久，样板戏又进入了人们的视野。其形式有如下几种：

第一种是原汁原味地部分或者全部演唱或演出。这是样板戏标准意义上的回潮。

这种回潮现象最早似乎可以回溯到1986年中央电视台举办的春节联欢晚会。晚会上,《红灯记》中李铁梅的扮演者刘长瑜演唱了《都有一颗红亮的心》,受到观众的热烈欢迎。之后,八台样板戏都不同程度的被重演或者重唱。舞剧《红色娘子军》在北京常演不衰,1996年下半年演出三场,因观众反应强烈,不得不加演一场;1997年5月演出时连演13场,上座率全是百分之百。7月14日的《文艺报》在一篇题为“民族经典舞剧《红色娘子军》在北京常演不衰”的报道中称该剧是中国芭蕾舞舞台上唯一能与《天鹅湖》一比高低的“红色经典”。1997年8月,上海京剧团在逸夫舞台出现代京剧《智取威虎山》,场场爆满。在2000年国庆期间,北京举行了“百台大戏唱金秋”的系列演出活动,其中的一台“大戏”就是现代京剧《沙家浜》。为了让观众找回珍藏已久的记忆,演出时要求演员从每一个手势到每一个唱腔都尽可能地保持原版的神韵。

样板戏以这种形式回潮的主要原因是人们对样板戏的印象过于深刻。当时,从中央到地方,乃至每个工厂、每个车间,每个村庄、每个生产队,都要把排演样板戏作为一种政治任务来完成。样板戏的思想内容虽然是非理性的、反人性的、反启蒙主义的、反历史唯物主义的,但当时处于政治狂热状态中的人们并不一定能看得透,而是在不知不觉中反复主动或被动享受着这一固定的文艺形式,并在不知不觉中对之产生了不同程度的情感。所以,虽然文革结束并受到了否定,但样板戏仍然会以强大的艺术惯性停留在人们的记忆中。《红灯记》中李玉和的扮演者钱浩梁(即浩亮)是著名的样板戏“三巨头”之一(另外两人是于会泳、刘庆棠)。“四人帮”倒台后,他被隔离审查,开除党籍。1988年,他终于登上了离别十多年的舞台,“不管他怎样小心翼翼地想回避不愿触及的历史,观众们都会一如既往记住他的‘样板’唱段,演出场上的呼声一浪高于一浪,殷切请求他来一段《红灯记》。没办法,他才唱一段‘穷人的孩子早当家’,一开口,场里场外便合成一条嗓子助声呐唱,场面令人激动,台上演唱者热泪盈眶,台下观众更是如痴如醉!”

[①]《智取威虎山》中杨子荣的扮演者童祥苓与钱浩梁所遇之事极为相同。虽然他也不愿重提样板戏,但只要他演出,观众肯定要他唱样板戏。在一次演出中,“他还没有来得及反应,观众已经爆发雷鸣般的掌声和吼声,一再要求他唱《智取威虎山》唱段。他愣在舞台上,心里万千感慨,悲喜交集。岁月留在他心里是太多的顾忌,和难以平息的往事。观众这是在提忌讳的要求啊……但是观众不理睬这些,掌声不息,非《智取威虎山》不可。他咬了咬牙,只要观众理解,他就唱,结果一曲‘甘酒热血写春秋’轰动全场,把演出的气氛推到了高潮。”[②]观众之所以会“如痴如醉”,“发出雷鸣般的掌声和吼声”,显然是样板戏强大的艺术惯性或者说观众自身的怀旧心理使然。

如果说上述原因是出现在观众身上，那下面这种原因则是出现在演员身上。有些演员陷得太深，很难摆脱样板戏情结。1986年3月28日，刘长瑜在与港澳记者聚会时对人们否定样板戏非常反感，认为：“《红灯记》艺术上是成功的。江青插手只是说头绳不够红，窗帘应该怎么卷，补钉应该怎么钉。”她进一步表示，“不应该否定它，应该完善它。”[③]有的演员不但摆脱不了样板戏情结，反而以演唱样板戏而自豪。著名歌唱家王昆在舞台上无数次演过“喜儿”，在2003年5月30日的一次演出中，“仍然抑制不住内心的激动，感慨万千。”[④]这使得我想起了长篇小说《金光大道》的作者浩然，他在公开场合经常以自己在文革期间发表作品而感到无比骄傲。刘长瑜等样板戏演员的存在无疑也是促使样板戏回潮的一个不可忽视的因素。

除了普通观众和演员存在问题外，一些文艺工作者或者主管部门的领导至今对样板戏的认识也存在着误区，过于抬高样板戏的地位和意义。2001年12月在南京举行的第三届中国京剧节的开幕式上，有一部分题为“再铸辉煌”的回顾性内容，演的全是样板戏。显然，在主办者看来，样板戏就是中国京剧的“辉煌”，因此要再次铸就，使之发扬光大。这种观念是多么的可怕！2005年国庆期间，为了活跃节日文化氛围，温州市有关部门组织了样板戏票友演唱会，《智取威虎山》、《红色娘子军》、《海港》、《沙家浜》、《红灯记》、《白毛女》等6个样板戏选段听得台下观众如痴如醉。主办部门称，此举“是为了推广国粹，使它被更多人所熟悉。”[⑤]曾经遭到批判的样板戏在某些主办部门的眼中竟然成了要推广的“国粹”，它怎么可能会销声匿迹呢？

当然，样板戏的回潮与某些选段的优美旋律也有必然联系。《红灯记》中的“都有一颗红亮的心”、“浑身是胆雄赳赳”、“穷人的孩子早当家”，《智取威虎山》中的“打虎上山”、“甘洒热血写春秋”，《沙家浜》中的“智斗”，《海港》中的“忠于人民忠于党”等选段不但旋律优美，而且唱词通俗易懂，朗朗上口。即便是在今天，这些选段也有一定的艺术魅力。

样板戏是政治的奴仆和传声筒，对此，当年“四人帮”御用写作班子初澜说得非常清楚：“革命样板戏直接地为无产阶级文化大革命制造了革命舆论，成为巩固无产阶级专政，防止资本主义复辟的强大的思想武器。充分认识革命样板戏的意义和作用，是充分认识无产阶级文化大革命的伟大意义的一个重要方面。”[⑥]为了更好地发挥样板戏的“意义和作用”，样板戏首先消解人的主体意识。样板戏的人物设置规则是“三突出”，即在所有人物中突出正面人物，在正面人物中突出英雄人物，在英雄人物中突出主要英雄人物。像杨子荣、李玉和、阿庆嫂、严伟才、方海珍、洪常青、喜儿等主要英雄人物或毫

不利己，专门利人，或足智多谋，英勇善战，常常是党的命令的授命者和完成者。他们之所以这样高大完美，是因为背后站着一位超英雄。这位超英雄在戏剧中虽然处于“缺席”状态，但总会通过画像、语录、著作、转述性的语言、代表性的音乐（《东方红》）和象征性的景象（红日、红光、红旗、红星）等方式显示其确定无疑的“存在”。如在《智取威虎山》的“深山问苦”一场中，常猎户和常宝不愿说出自己的苦难，杨子荣对常宝说：“孩子，毛主席、共产党会给我们做主的，说吧。”于是，小常宝脱掉帽子，露出女儿身，说出深仇大恨。所以说，超英雄才是真正要“突出”的对象。他像神一样无所不能，无处不在。英雄人物在遇到困难时，只要想到了超英雄，就会战胜一切。在这位有着神奇力量的超英雄面前，英雄人物的主体意识荡然无存，所谓“人民是创造历史的动力”这个定律也不见了踪迹。其次是消解人性。样板戏中的人物几乎都没有家庭、没有爱情、没有欲望，甚至没有性别意识。《红色娘子军》中的吴清华没有父母，没有兄妹，没有家庭。她被南霸天的恶奴打昏后被党代表洪常青救醒时，痛苦地说：“家？我没有家……”《沙家浜》中的阿庆嫂有着自己的家庭，这在样板戏中非常罕见。但是，作品却让阿庆嫂到“上海跑单帮”去了，就是不让他们夫妇见面，似乎一见面，就会削弱阿庆嫂的革命斗志。《红灯记》中的李奶奶、李玉和、李铁梅是非常年代的“非常组合”。在“痛说革命家史”一场中，李奶奶对李铁梅道出了真相：“可是爹不是你的亲爹！”“奶奶也不是你的亲奶奶！”“孩子，咱们祖孙三代本不是一家人哪！你姓陈，我姓李，你爹他姓张！”这样一来，李奶奶就没有了丈夫，李玉和就没有了妻子，李铁梅就成了无父无母的突兀个体。所以说，样板戏中的人物本质上是“中性人”、“超人”，他们演绎的是一出出没有欲望的舞台神话。弘扬人的主体意识和人性一直是五四以来启蒙主义者所极力倡导的主题，样板戏与这种进步的主题显然是背道而驰的。由于复杂的历史原因，至今仍然有一部分人对样板戏存在着错误认识，把阿庆嫂当作“民族形象”，把郭建光当成“民族英雄”，[⑦]这是多么不可思议！样板戏的回潮无疑会促使这种错误观点进一步蔓延。

样板戏回潮的另一种影响是让一部分人回想起噩梦般的文革经历。最典型的例子莫过于巴金老人了。他在文革后回忆说：“好些年不听‘样板戏’，我好象也忘了它们。可是春节期间意外地听见人清唱‘样板戏’，不止是一段两段，我有一种毛骨悚然的感觉。我接连做了几天的噩梦，这种梦在某一个时代我非常熟习，它同‘样板戏’似乎有着密切的关系。对我来说这两者是连在一起的。我怕噩梦，因此我也怕‘样板戏’。现在，我才知道‘样板戏’在我的心上烙下的火印是抹不掉的。从烙印上产生了一个一个的噩梦。”[⑧]其实，“有一种毛骨悚然的感觉”的绝不止巴金一人，那些饱受样板戏之苦的

人多么不愿再提及样板戏，作家邓友梅一听到样板戏，也会“吓得有点条件反射。”〔⑨〕

二

样板戏回潮的第二种形式是被改编成影视或文学作品。这是样板戏的变相回潮。

《红色娘子军》是较早（2000年）被改成电视剧的一部样板戏。电视剧增加了吴琼花与洪常青之间的很多感情戏，因为在导演看来，“人是有感情的，吴、洪有着共同的信仰和追求，彼此产生心灵上的共鸣是情理之中的事。”演员的定位也很明确：“吴琼花首先是劳动妇女，所以她的形象应该是纯洁明快的，朴实中透着亮丽。她要有火辣辣的明眸，丰满健康的身材，有青春年华特有的清纯和美丽。洪常青则是英气逼人的，既有军人的阳刚，又透着淡淡的书卷气。”〔⑩〕我想，这样的作品与时下流行的青春偶像剧并无太大区别。

不过，影响最大的还是发表在《江南》杂志2003年第1期上的小说《沙家浜》。小说中的阿庆嫂成了“一只不会下蛋的母鸡”，而且风流得“令人丧失理智”。她是忠义救国军司令胡传魁的姘妇，同时还与新四军某部指导员郭建光有染。胡传魁成了“有义气在，有豪气在”的抗日英雄。郭建光则成了胆小的“窝囊废”，整日跟在胡传魁身后，任其使唤，偶尔也会与他争风吃醋。样板戏中缺席的阿庆走到前台。他身材矮小，做事唯唯诺诺。因为阿庆嫂“不会下蛋”，他在高家村卖扫帚时认识一个遗孀章翠花，并且有了一个7岁儿子金根。最后，阿庆在一次战斗中死亡。胡传魁凭借智慧，PK掉郭建光，与阿庆嫂办了喜事。小说发表后，《文汇报》、《北京娱乐信报》、《工人日报》、《中国文化报》、《羊城晚报》、《深圳商报》等报纸和《人民网》等网站纷纷发表或转载文章，从而掀起了一场较大规模的争论。

目前，样板戏《沙家浜》又被改编成了同名电视剧正在播映。电视剧版增加了国军守备营长魏国良、绑匪蒋福顺等一些人物。最有意思的是增加了胡传魁的感情戏。作品开始不久就是胡传魁在隆隆炮声中与自己已有身孕的姘头黄春举行婚礼的场景。阿庆嫂成了胡传魁抗日战争的启蒙者。她在为胡传魁张罗婚礼时想方设法鼓动着。他于是告别婚场，带着人马赶赴常熟抗击日寇。作品结束时，胡传魁再次踏上红地毯，不过新娘不是黄春而是邹寅生的表妹陈丽丽，张罗婚礼的依然是阿庆嫂。电视剧由黄蜀芹执导，陈道明、许晴、任程伟等明星加盟，江苏、安徽、浙江等五家省级电视台同时播映，从而在更大范围内引发人们对样板戏的关注。

样板戏被不同程度的改编主要是受到了“戏说”思潮和解构经典思潮的影响。所

谓“戏说”就是指以游戏化、娱乐化的态度重构历史，而非还原历史、再现历史。在影视艺术中，掀起“戏说”浪潮的应该是 20 世纪 90 年代港台地区的“三戏”，即《戏说乾隆》、《戏说慈禧》、《戏说乾隆续集》。内地的《宰相刘罗锅》于是推波助澜。此剧的主题歌很能说明问题：“故事里的事说是就是，不是也是；故事里的事说不是就不是，是也不是。”之后，中国历史上的三皇五帝、皇后皇女、宰相大将，乃至近代以来的革命英雄几乎通通被纳入“戏说”之列。就近现代作品而言，被“戏说”的有小说《林海雪原》，电影《闪闪的红星》、《小兵张嘎》。样板戏作为现代革命史上的“奇观艺术”当然会被“戏说”一番。

解构经典就是把经典作品当作可以游牧的水草或者可以涂抹的羊皮纸，进行消解甚至践踏。这种思潮在戏剧艺术中体现得比较明显。1990 年，著名导演林兆华以“戏剧工作室”名义推出了《哈姆雷特》。作品“没有把哈姆雷特悬挂在空中，也没有把他处理成琐碎敏感、慷慨激昂的现实主义的动物，而是把这位王子变成一个目光闪闪、忍受着荒诞处境折磨的面色苍白的神经质，一个城市孤儿，一个迷恋和幻想母亲、相信命运、异常清醒的诗人。”[11]李六乙导演的《原野》（2000 年）将曹禺原作中的复仇色彩一扫而空，将镜头对准仇虎和金子在林中逃离的举动上。仇虎在原作中表现出的一种积蓄已久的、向邪恶势力决不低头的“原始的力”被李六乙改写成对命运的茫然无知。王延松导演的《无常·女吊》（2001 年）将鲁迅的《伤逝》、《孤独者》、《在酒楼上》、《头发的故事》、《无常》等作品相糅合，打破过去与现在、幻想与现实、生与死的界限，营造出了亦真亦幻的荒诞情境，不但让涓生向权势之人兜售自己的初夜权，而且让北京八大胡同的妓女也粉墨登场，全然没有了鲁迅作品那种阴冷警拔的风格。北京电影学院演出的《教父·哈姆雷特》（2001 年）将英国的代表剧目《哈姆雷特》与美国的经典电影《教父》相组接，把莎士比亚笔下的伟大人文主义者哈姆雷特改编成了一个黑社会的教父，不但让哈姆雷特跳起了现代舞，还让奥菲莉亚贴着闪光的纹身纸，让南美毒枭穿上了透明长筒丝袜，背景歌曲和音乐也变成了“TIME TO SAY GOODBYE”。这种解构行为会在一定程度上影响到对样板戏这样“红色经典”（这种称谓虽然遭到了一定的质疑，我们还是姑且用之）的改编。

样板戏被改编还有一个原因就是受经济实用主义观点的影响。文革结束后，样板戏虽然受到了不同程度的批判，但对于今天 50 岁以上的人来说，还是有着难以磨灭的记忆，这种影响可能有好坏之分，但不管好与坏，对于改编者来说，都是一个很大的潜在市场，非常容易取得经济上的回报。当然，有的改编者注重的可能不是经济效益而是名气。

小说《沙家浜》发表后，诸多媒体很快做出反应，小说作者因此一夜成名。

“‘革命样板戏’是在中国人都处于蒙昧的政治狂热之中，在一种没有民主、没有法治的文化专制主义之下产生的戏剧作品，是中国特定历史时期文学艺术反现代、非人化、贫困化、一元化等等这样一些消极异变的标志。”[12]正因为是一种“标志”，我们才不应该随意改动，更不应该进行“戏说”。像电视剧《红色娘子军》、《沙家浜》把原作两个多小时放大了近十倍，必然要大量地“注水”，而“注水”结果又必然导致观众、尤其是那些不了解原作的观众对样板戏产生误读，从而模糊了样板戏的真相。其实，样板戏不管思想内容的对与错，艺术手法上的成与败，都应该是我们回视文革的一种方式 and 手段。从这个意义上说，国家广电总局于2004年5月发出《关于“红色经典”改编电视剧审查管理的通知》，禁止对包括样板戏在内的“红色经典”进行“戏说”，无疑是一个明智之举。

三

样板戏回潮的第三种形式作为一种流行音乐或者歌曲进入年轻人的视域。这种形式比较隐蔽、也比较随意。如前所述，像《红灯记》中的“都有一颗红亮的心”等选段本身就有着动人的旋律，如今又配以现代化的电声乐器，因此变得更加动听。在一些影视作品的背景音乐中，有时会出现样板戏的旋律。在一些卡拉OK厅的歌单上，也不难会发现样板戏的某些选段。我曾经给本科生开设过样板戏方面的选修课，每到放到“都有一颗红亮的心”等选段时，学生都会产生浓厚的兴趣，在课间休息或者下课时，便情不自禁地哼唱着：“我家的表叔数不清，没有大事不登门。虽说是，虽说是亲眷又不相认，可他比亲眷还要亲。爹爹和奶奶齐声唤亲人，这里的奥妙我也能猜出几分：他们和爹爹一样，都有一颗红亮的心……”这说明，年轻人对样板戏的某些选段最起码是不排斥的。

没有经历过文革的年轻人并不排斥或者说喜爱样板戏的主要原因除了样板戏某些选段旋律优美之外，还有一个原因就是年轻人的猎奇心理。样板戏对于如今的年轻人来说完全是一个陌生的事物。那“八亿人民八台戏”的神话、那“高大全”式的人物品质、那“三突出”人物设置、那“一根皮带一杆枪，一条毛巾鼓腮帮，七情六欲全无影，天天面朝红太阳”的人物造型、那“敌远我近，敌暗我明，敌小我大，敌侧我正，敌俯我仰”的摄影理念，连同那旋律优美的选段，都会给年轻人一种新奇的感觉，而追求新奇恰恰是商业时代消费者的正常心理。

另一个原因就是受文革收藏热的影响。文革结束后，有关样板戏的邮品、纪念章、连环画、剧本、曲谱、画册、评论集、火花、烟标、海报、宣传画、门券、说明书……逐渐成为收藏的热点。例如，到2001年为止，文革期间出版的样板戏选曲、选段的单张价值为50元至100元；1970年以前的全场录音的整套唱片则在100元以上；样板戏定型以前的唱片更是走俏市场，其中，老版粗纹唱片京剧《沙家浜》由于后来发行时删掉了“智斗”一场中胡传魁与刁德一对唱的“我虽然读书在东洋……”价值又高出一筹。[13]这种收藏热会一定程度上促使年轻人比较关注样板戏的存在。

年轻人哼唱样板戏显然是把样板戏作为一种消费对象，至于在消费过程中会不会受到样板戏的影响，持否定观点的人认为，样板戏“大量地运用夸张、变形、隐喻、象征、讽喻等现代艺术手法。对于没有经历过‘文革’的观众来说，要从这种夸张和变形的文艺形式中还原历史，几乎是不可能的。因为‘样板戏’的形式，与它所对应的历史内容是不相干。它的历史内容是一种虚假的、抽象的‘政治乌托邦想象’，或者说是江青等人想象出来的人物典型（‘高、大、全’）。”[14]对于此种观点，我想说三点：一，认为样板戏运用了夸张、变形等手法就不能让没有经历过文革的观众还原历史的观点是错误的，因为能否还原历史主要与哲学欣赏者的阅历有关而与所欣赏的艺术手法无关。一个显而易见的事实是，即便是接触写实性的文艺作品，如《闪闪的红星》、《战洪图》、《创业》、《海霞》、《金光大道》等文革电影，欣赏者不一定都能还原历史。二，不能还原历史并不意味着就不会受到影响。当下热播的清宫剧，其中的一些错误观点对观众产生了不利影响。电视剧《康熙大帝》的主题歌是这样的：“……龙种龙孙龙传人，康熙他真行。康熙盛世他创立，朱笔一点定忠诚。龙种小机灵，微服访街亭。寸心晓冷暖，慧眼识阴晴。民间疾苦他全知，百姓涂炭他心疼。皇子皇孙皇后代，惩恶扬善显英明。”这首主题歌不但存在着对帝王盲目崇拜的奴性意识，而且还存在着“老子英雄儿好汉，老子反动儿混蛋”的可怕的封建血统论。毫无疑问，受到影响的观众并不一定都能还原清朝的那段历史。三，认为样板戏的形式与它所对应的历史内容毫不相干，显然是一种割裂形式与内容的机械的二元论，因为形式是内容的形式，内容是形式的内容，二者密不可分。请问，胡传魁用〔西皮二六〕唱：“想当初老子的队伍才开张，拢共有十几个人、七八条枪……”是内容还是形式？或许有人说，〔西皮二六〕是形式，但如果去掉唱词，仅有〔西皮二六〕的形式，可以吗？

法国理论家阿尔都塞认为，国家机器有两种：一种是强制性的国家机器，如政府、军队、警察、法庭、监狱等；一种是意识形态国家机器，如传播媒介、文学、艺术、

政治、法律、宗教等。前者是通过暴力手段发挥其功能；后者则通过淡化的、隐蔽的，甚至是象征性手段把个体“询唤”（interpellate）为主体，使其产生归属感、参与感、安全感和荣誉感，最终臣服于主流意识形态。样板戏作为一种意识形态国家机器有着鲜明的“询唤”功能，即便对于没有经历过文革的年轻人来说，其功能依然存在，只不过程度不同而已。当“敬爱的毛主席！敬爱的党！亲爱的人民！我为你而生，为你而战，我为你闯刀山踏火海壮志如钢！生命不息，战斗不止，永远冲锋向前方！冲锋向前方！”（《红色娘子军》）“毛主席！毛主席！我们坚决遵照您的指示，为中朝人民的胜利，为全人类的彻底解放，战斗到底！”（《奇袭白虎团》）“这新社会，咱们码头工，翻身作主多自豪，生老病死有依靠，共产党毛主席恩比天高！”（《海港》）等充满奴性意识的唱词随着动人的旋律在如今的年轻人耳畔响起时，怎么可能不会对他们产生一定的影响？为此，我比较赞同王元化先生的观点。他早在1988年就说过：“现在二十多岁的人，在文化大革命时只有几岁，他们天天听，天天看，甚至学着唱，不能忽视这种接触对他们的影响。”[15]我想，对于今天的年轻人来说，仍然“不能忽视这种接触对他们的影响。”

以上，我们论述了样板戏回潮的三种形式、原因及影响。所要指出的是，其形式尚且好分，而原因和影响却常常是我中有你，你中有我，比较难分；分开论述，只是因为侧重点不同而已，同时也是为了行文的方便。

尽管文革的身影离我们越来越远，尽管我们这个民族的心理越来越成熟，但最好还是把样板戏扔进垃圾箱或者存入历史档案馆而不要再让它以各种形式出现在历史的舞台，因为它过于政治化、过于非理性化、过于奴性化，一句话，过于反现代化——正因为存在着这种奇观，它也不会在短时间内彻底消失。这就需要我们擦亮眼睛，敢于对它说“不！”

[①]本文为全国艺术科学“十五”规划2005年度青年基金项目：《文化思潮与中国当代戏剧（1978—2000）》之研究成果，项目编号为05CB070。

陈吉德：安徽凤阳人，南京师范大学新闻与传播学院副教授、博士，主要研究方向是戏剧、影视美学。

[①]顾保孜：《样板戏出台内幕》，中华工商联合出版社1994年版，第62页。

[②]顾保孜：《样板戏出台内幕》，中华工商联合出版社1994年版，第70页。

- [③]谭解文：《样板戏横看成岭侧成峰》，《文艺报》2001年3月17日。
- [④]徐涟：《回味无穷〈白毛女〉》，《中国文化报》2002年6月1日。
- [⑤]潘秀慧：《现代样板戏唱响国庆情》，《温州日报》2005年10月1日。
- [⑥]初澜：《中国革命历史的壮丽画卷——谈革命样板戏的成就和意义》，《红旗》1974年第1期。
- [⑦]《北京娱乐信报》，2003年2月28日。
- [⑧]巴金：《无题集》（《随想录》第五集），人民文学出版社1986年版，第112页。
- [⑨]邓友梅：《向陈冲致敬》，《文学自由谈》2001年第5期。
- [⑩]《导演王薇谈电视剧〈红色娘子军〉男女主角》，《天津日报》2000年6月8日。
- [11]孟京辉：《先锋戏剧档案》，作家出版社2000年版，第357页。
- [12]董健：《戏剧与时代》，人民文学出版社2004年版，第86页。
- [13]咎鸿祥：《样板戏藏品走俏收藏品市场》，《价格月刊》2001年第6期。
- [14]张柠：《“样板戏”的记忆和消费》，《文艺报》2002年9月5日。
- [15]王元化：《论样板戏及其他》，《文汇报》1988年4月29日。